

**ПРИНЦИП КОРРЕКЦИИ СУЩЕГО В РОМАНЕ
АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ «ОТЯГОЩЕННЫЕ ЗЛОМ»**

Проблема ограниченности форм бытия, столь свойственная художественному миру Стругацких, проявляется в романе «Отягощенные злом» на самом высоком уровне: «Да в силах ли понять я [Манохин], каково это: быть ограниченно [разрядка – А.Б.С.] всемогущим? Когда умеешь все, но никак, никак, никак не можешь создать аверс без реверса и правое без левого... Когда все, что ты умеешь, и можешь, и создаешь доброго, – отягощено злом?.. В силах ли я понять, что Вселенная слишком велика даже для него [Демииурга], а время все проходит, оно только проходит – и для него, и сквозь него, и мимо него...»¹ [181].

В творчестве А. и Б. Стругацких проблема ограниченности форм бытия влечет за собой проблему преодоления этой ограниченности. В каждом произведении писатели избирают особый путь преодоления ограниченности физической, социальной, психологической. В романе «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» таким способом стал принцип коррекции сущего. Устоявшееся, привычное уточняется или исправляется: взгляды и представления в дневнике Игоря Мытарина-подростка подправляются Мытариним-взрослым. Агасфером Лукичом корректируется каноническая история Иоанна Богослова, точно так же, как корректируются причины и обстоятельства восхождения Христа на Голгофу; словно булгаковская Маргарита, идущая в услужение к Воланду в надежде вернуть Мастера, Сергей Манохин становится «мелким лемуrom» при Демииурге, надеясь на то, что космос будет подкорректирован в его пользу. Даже сосуществование утопии и антиутопии в пределах одного произведения, здесь приводит к тому, что эти противоположные жанры, поправляя, уточняя друг друга, подводят читателя к определению главной, с точки зрения авторов, ценности. Осуществляется открытие истины следующим образом: уже в «Необходимых пояснениях» оговорено, что цель дневника Игоря Мытарина – создание портрета идеального учителя ХХI века, то есть попытка создать житие-утопию, и здесь же, в начале произведения, история Г.А. Носова обозначена как трагедия; значит, мы сталкиваемся с антиутопическим существованием в мире личности утопического склада; воспроизводимая в «Рукописи «03» история Рабби подтверждает значительность этой проблемы для авторов.

Что же оказывается главным критерием, по которому противопоставляются личностная утопия Учителя антиутопичности окружающей его действительности? Оказывается, что это – умение жить не по эскапесным законам мира, это – способность быть терапевтом, а не «хирургом или костоправом». Только Человек, наделенный терпеливым

286

милосердием способен воспитать Человека: «Там, где присутствует милосердие, – там воспитание. Там, где милосердие отсутствует, – где присутствует все, что угодно, кроме милосердия, – там дрессировка. Через милосердие происходит воспитание Человека. В отсутствие милосердия происходит выработка полуфабриката: технарь, работяга, лабух. И, разумеется, береты всех мастей. Машины убийства. Профессиналы» [111].

Хирургические и костоправные эксцессные средства воздействия на душу человека и общества ведут к эксцессным откликам в последних: реакция ли это «дикобразов» на фловеров или буйство озверевшей толпы, подступающей к лицу, – «рассаднику милосердия». Эксцессная потребность переделывать мир под себя насильственно заложена в природе человека, даже Манохин, так выгодно отличающийся от других «перлов мироздания», обитающих в квартире № 527, обращается к Демиургу с просьбой вмешаться в устройство природы, «... буде есть на то желание и соответствующие возможности» [54]. Эксцессному началу, ставшему законом проживания жизни для толпы, противостоит исключительное, несущее в себе высшую духовность или тягу к духовности; нечто такое, что поднимается над эгоистической основой человеческой психики. Напрямую конфликт эксцессного и исключительного начал проявится в притче об Агасфере – «Ударившем бога», где страх обывателя за себя выплескивается в ненависти к тому, кто посмел жить по законам милосердия.

Граница между эксцессным и исключительным порой хрупка или размыта. Художественному пространству романа удастся передать это; дорога в рай Флоры идет через древний скотомогильник. Казалось бы, вот она, материализованная метафора: через смерть – вознесение на небеса, но Флора – это смерть воли – части души, и подтверждением этому становится описание стоянки Флоры как вытоптанного рая. В этом пространстве развивается, набирает силу новая культура, в которой, на первый взгляд, отсутствует эксцессное начало, поскольку агрессия ей чужда, но сам процесс нивелировки, подавления личности в лоне этой культуры настолько абсолютизируется, что по сути является эксцессным.

Исключительно главным действующим лицом романа – Георгий Анатольевич Носов, сделавшийся в одночасье «едва ли не первым в списке носителей идей нашего века» [7], исключительна задача, стоящая перед Игорем Мытарным, – «создать совершенный портрет идеального педагога». Об исключительности «Рукописи «03»» читателя также предупреждает Мытарин: «Происхождение второй рукописи загадочно – столь же загадочно, как ее содержание» [9]. Именно в пределах этой рукописи ведутся поиски «Человека с большой буквы» [103], и осуществляют эти поиски персонажи исключительные (Демиург, Агасфер Лукич), обосновавшиеся в неординарном художественном простран-

стве. А. и Б. Стругацкие не скрывают воздействия М. Булгакова на мир их произведения, и это воздействие сказывается прежде всего в пристальном внимании к месту, где расположена «штаб-квартира» высшей силы; здесь есть набор «традиционной неординарности»: особым отмечен подъезд № 13, «нехорошая квартира» начинается с той же цифры, что и булгаковская. Но, в отличие от булгаковского, дом у Стругацких странен и тем, что после сдачи под ключ он стоит пустым. Возможно, такое отличие объясняется тем, что задача у Демиурга иная, чем у Воланда; если последнему интересна сущность строителей «прекрасного светлого будущего» (отсюда и череда экспериментов), то задача Демиурга – отыскание Человека, и Стругацкие не всматриваются в десятки лиц, как это делает автор «Мастера и Маргариты», писателям достаточно населить «трехкомнатную» квартиру на 12-м этаже рядового своими архитектурными особенностями дома ярчайшими носителями различных типов одной и той же эгоистической психологии, исключающей милосердие (Колпаков, Парасюхин, Гершкович-Гершензон), и показать реакцию на них, прямую или косвенную, Демиурга и Агасфера Лукича. Одним словом, в странном незаселенном доме складывается ситуация, в которой существа исключительные наблюдают за эксцессными особями.

Ведя разговор об исключительности высшей силы, Стругацкие корректируют эмоциональную тональность, в которой воспринимается исключительность Демиурга, при помощи комического флера. Комический флер возникает в связи с тем, что иррациональное начало начинает жить по людским законам. Так, собранная Сергеем Корнеевичем пыль, спрессованная в брикеты, активируется Агасфером Лукичом, затем расписка и акт на пыль вручаются Демиургу; а одно из кресел в Приемной, имеющее в сидении длинный стальной шип, материализует целый ряд метафор (от «посадить на кол» до «вертеться как уж на раскаленной сковородке»), воплощая мечту начальника и ночные кошмары подчиненного.

Когда же речь идет не об исключительности высших сил, а об исключительности Человека, то отношения исключительной личности и эксцессного мира звучат в драматической и трагической тональности. Эксцессный мир требует однозначности, в результате у лучших представителей человечества вырабатывается линия поведения, диктующая исключительные поступки, основанные на самопожертвовании и со стороны кажущиеся самоуничтожением. Так, Г.А. Носов дважды восходит на крест (вмешиваясь в дела лаборатории, производящей наркотики и присоединяясь к Флоре в тот момент, когда ей предстоит быть распотанной).

Поначалу представляется, что в романе «Отягощенные злом» две рукописи об Учителях (Носове и Рабби), и уже здесь мы сталкиваемся с коррекцией, уточнением сущности одного образа при помощи другого:

когда Агасфер Лукич определяет роль Носова как роль Христа, терапевта, Носов отмечает: «Ну какой я вам терапевт? Я самый обыкновенный пациент...» [222]. И если Носов вступает в диалог только с теми людьми, которых он любит (о толпе, беснующейся у стен лица, он говорит: «Я не люблю их сейчас. Я не хочу с ними разговаривать.» [168]), то Рабби взошел на крест, чтобы достучаться до безразличной толпы; ради этого он даже возвел на Голгофу веков «дрисливого» ни в чем не повинного «гусенка» Иуду, навязав ему предательство и тем самым предав своего ученика, чего никогда не сделал бы Носов.

Но в романе есть еще один образ Учителя, образ Иоанна Богослова, которому посвящена значительная часть фабульного времени. Рабби – Иоанн Богослов – Г.А. Носов. К какой мысли должно привести сопоставление Учителей? Наиболее загадочным, нетривиальным представляется в этой триаде Иоанн Богослов. Чтобы постичь его сущность, необходимо обратиться к одному из самых значимых образов романа – образу Флоры.

Глобальный для романа «Отягощенные злом» принцип коррекции сущего проявляется и в субъектной организации произведения. На первых же страницах дневника Игоря Мытарина мы сталкиваемся с четкой корректировкой одного сознания другим. Предметом полемики становится субкультура, проживающая жизнь по своим законам – Флора, «неедяки». Если Ваня Дроздов – мастер-брынзодел делит «неедяк» на два типа: «Первый – люмпены, бродяги, тунеядцы вонючие, хламидомонады, Флора сорная, бесполезная. Второй – философы неумытые, замороженные, блудословы, диогены бочкотарные, неумехи безрукие, безмозглые и бездарные» [14]; то Игорь Мытарин выстраивает более содержательную классификацию типов от «А» до «Г», что помогает ему выйти на чеканную формулировку: «Бурлящий энтузиазмом изобретатель вечного двигателя и полурастительный фловей, который от лени готов ходить под себя, – что общего между ними? Отвечаю: чрезвычайно низкие личные потребности. Уровень потребностей у всех «неедяк» настолько низок, что выводит их всех за пределы цивилизации, ибо они не участвуют во всеобщем процессе культивирования, удовлетворения и изобретения потребностей» [16]. Вслед за этим, начальным, определением Флоры последуют и другие: процесс отыскания сущности Флоры посредством принципа последовательной корректировки представлений проявит себя в романе не единожды (диалоги Носова и мэра, Носова и завгороно Гинсблит, Носова и начальника гормилиции; дискуссия лицеистов – «шестеро мартышек, швыряющих друг в друга пометом и банановыми шкурками» [117]; «гнев, стоны, проклятья» в адрес Флоры, а также «попытки теоретических обоснований» феномена Флоры в ташлинских газетах).

Авторы неспроста уделяют так много романного времени процессу отыскания сущности Флоры, поскольку в романе выстраивается сле-

дующая корректирующая привычные представления иерархия: вечный тип обывателя, именуемый в массе человечеством – Иисус – Флора. Критерием в данной иерархии становится уровень эгоистичности, проявляющийся в личностных потребностях. Сущность человечества представлена в чрезвычайно интересной форме: она отражает зону сознания Сергея Манохина, но передается речью Агасфера Лукича, которую воспринимает и воссоздает в «Рукописи «03»» опять же Манохин: «Ибо, несмотря ни на что, я [Манохин] все-таки люблю человечество. Несмотря на тупое стремление к самоистреблению этой огромной массы людей. Несмотря на потоки глупостей, подлостей, мерзостей, предательств, преступлений, уже тысячелетиями порождаемых и извергаемых из себя и на себя этой огромной массой людей» [178]. Образ Иисуса несет привычную семантику: забвение личного во имя человечества; и, наконец, Флора – абсолютное отсутствие потребностей.

На фоне этой иерархии привлекают внимание два персонажа, в ходе эволюции, вольной или навязанной, преодолевающие свои сущностные черты: эгоистическое в них переплавляется в альтруистическое, утрачивается личная корысть. Так, невольным изменениям подвергается Сергей Манохин: «Гигантский груз новых впечатлений, нового знания и новой ответственности буквально выдавил, вытеснил, выпарил из меня прежнего С. Манохина с его маленькими амбициями, детскими капризами и совершенно микроскопическими вожделениями» [176]; сейчас, мечтавший ранее о подгонке космическим законам под его теорию, Сергей Корнеевич думает о том, чтобы принести себя в жертву: «... раз уж Космократу так приспичило произвести гигантский эксперимент над миллионами, так, может быть, ему будет благоугодно устроиться таким образом, чтобы совершить миллионы экспериментов над одним?» [178–179]. Иоанн-Агасфер, с азартом прикидывающий организацию торговой компании по сбыту теней, скоро переживает «свой меркантилизм, как переживают романтическую любовь»; и сейчас Ловец Жемчуга Человечьего, Агасфер Лукич озабочен поиском терапевта, а не костоправа, Учителя, способного научить людей быть людьми.

Эта схожесть героев (Манохин даже задается вопросом: «А может быть, это Сверхзнание начинает прорастать во мне, превращая меня в нового Агасфера?...» [175]) – способность к развитию – подтверждается на уровне субъектной организации: Агасфер Лукич интерпретирует эволюцию Манохина, попавшего на службу Демииургу, голос Манохина посылно участвует в воссоздании истории восхождения Иоанна Бонергеса в сан Ловца Жемчуга Человечьего и великого любовника Рах-халя. Весь роман выстроен как повествование об отношениях Учителей и учеников: Демииурга и человечества, Рабби и Иуды, Рабби и Иоанна, Иоанна и Прохора, Носова и Игоря, нуси и Флоры. История отношений Агасфера Лукича и Манохина, особенности субъектной организации, при помощи которых эти образы вырисовываются как взаимоза-

меняющие, все это говорит о том, что перед нами еще одна пара «Учитель – ученик». Ближе к финалу романа Манохин начинает воссоздавать мир в той тональности, которую ему задал своими повествованиями Агасфер Лукич. Так, в эпизоде, где эпико-архаический диалог Агасфера-Раххале и Муджи ибн-Мурары контрастирует с анекдотическим финалом этого диалога (визгом Матвея Матвеевича: «Милиция!» [187]), не возникает эффекта травестирования происходящего, поскольку повествующий о происходящем Манохин завершает эпизод лейтмотивной фразой, взятой из повествований об Иоанне и Раххале, фразой, отсекающей очередной этап в жизни нынешнего Агасфера Лукича: «Exit Муджа ибн-Мурара, наместник йемамский» [188].

Существование в романе этой пары Учителя и ученика позволяет определить, а для чего же понадобилось несколько вариантов образа Учителя в одном произведении; крушение Рабби и Носова в людском мире подчеркивает успешность судьбы Иоанна-Агасфера Лукича, давая тем самым надежду на нетрагический финал Учителя, несущего слово людям. В отличие от Рабби и Носова, Иоанн не изначально данный Учитель: движение Иоанна от разбойника и блудодея к Искателю Жемчуга Человеческих душ – движение по восходящей; опыт наставничества Агасфера Лукича в отношении Сергея Манохина оказывается удачным, кроме того, он становится инструментом для отыскания новых Учителей.

Ведя разговор о проявлениях принципа коррекции сущего в романе «Отягощенные злом», отметим, что особым предметом исследования может стать воплощение этого принципа в сфере употребления Стругацкими «чужого» текста. Так, корректировка эмоциональной тональности эпизода, ситуации осуществляется при помощи фрагментов, прямого цитирования или трансформации ключевых фраз анекдотов, поговорок. Парадоксально коррекционное толкование Библии в романе. Не менее интересна работа Стругацких с цитатами, пришедшими из авторской литературы: повторение одной и той же цитаты для корректировки представлений о сущности персонажа, ситуации, каждая из которых корректирует соседнюю; порой в пределах одного эпизода употребляются сразу две цитаты, фиксируя изменение, корректировку настроения, владеющего героем; иногда цитата, должным образом прокомментированная, корректирует отношение читателя к автору цитаты – личности, опосредованно связанной с проблематикой романа. Мощен след произведений А. Дюма в «Отягощенных злом», и здесь также можно говорить о проявлении принципа коррекции (но скрупулезное рассмотрение этой проблемы возможно при ином объеме работы).

Подводя итоги наблюдений над проявлением принципа коррекции сущего в романе Аркадия и Бориса Стругацких «Отягощенные злом», следует отметить, что поскольку роман повествует о борьбе различных представлений о «правильном» проживании жизни, то корректировка друг другом этих представлений становится метасюжетом романа и

наиболее сказывается в системе образов, сюжете, субъектной организации произведения. Основными понятиями, действующими на уровне метасюжета, становятся эксцессное и исключительное. Эксцессное (потребность переделывать мир под себя насильственными средствами, ограничивать его до себя) корректируется исключительным, преодолевающим эту потребность человека сводить мир до себя. И героем, заслуживающим основное внимание авторов, становится герой, идущий против эксцессного начала (Носов, Рабби), но не меньший интерес вызывает и герой (Иоанн-Агасфер Лукич), способный отойти от эксцессного начала и обрести сущность исключительную, то есть поддаться корректировке эгоистического природного начала началом духовным, основанным на милосердии.

Примечания

1. Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом. За миллиард лет до конца света. Гадкие лебеди. М.-СПб., 1997. С.6–222.*

© И.В. Складорова
Астана

ЗАВУАЛИРОВАННАЯ (НЕЯВНАЯ) ФАНТАСТИКА В САТИРИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ М. БУЛГАКОВА

Со времен романтизма фантастика как художественное направление, провозгласившее всемогущество поэтического духа, имела чрезвычайное значение. Романтики высоко ценили познавательные возможности фантастики, силу ее воздействия на читателя: они разработали до совершенства, до изощренности поэтику фантастического (4, 55).

В позднем немецком романтизме усиливается стремление ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжет, в ход повествования, в поступки персонажей и т.д. Речь идет вовсе не об «изгнании фантастики», а о преобразовании меры и форм ее проявления.

Жан-Поль Рихтер (близкий в трактовке фантастики к романтической эстетике) выделяет два ложных способа «употребления чудесного». Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные были фантастические образы дезавуируются самим автором, и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный, по мнению немецкого теоретика, путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром (4, 56).

Жан-Поль находит удачный образ истинной фантастики: «Пусть чудо
292